Estudios Filosóficos LIII (2004) 333 ~ 355

LA PROBLEMÁTICA DEFINICIÓN DEL ARTE

Sixto J. Castro
Universidad de Valladolid

***Resumen:** Definir el arte ha sido un intento que ha caracterizado buena parte de la reflexión estética contemporánea. En este artículo intentamos examinar la validez de las definiciones generales y nos plantearemos si es siquiera necesario (y posible) emprender tal definición y, de ser así, trataremos de apuntar algunas pistas de trabajo para los teóricos del arte.*

I. Introducción

Normalmente, cuando nos preguntamos si algo es arte ya tenemos la respuesta: no lo es. Es una pregunta del mismo tipo que la que la madre hace al niño que acaba de tirar la comida por encima de su ropa: "¿Tú crees que esto está bien?". La respuesta está implícita en la pregunta. Es lo que los filósofos del lenguaje, desde Grice, llaman "implicaturas conversacionales". Y sin embargo, en lo referente al arte, la cuestión no es tan obvia. Los filósofos del arte se han esforzado por tratar de encontrar condiciones necesarias y conjuntamente suficientes para la verdad de la afirmación de que un objeto es una obra de arte, es decir, un principio que permita clasificar cosas muy variadas como arte y distinguirlas del no-arte. En ocasiones, el objetivo es identificar una esencia metafísica que todas las obras de arte, en principio, podrían tener en común.

Hay que distinguir una definición de arte de una teoría filosófica del arte, que es un proyecto mucho más amplio y de fronteras más difuminadas, que ha de atender a cuestiones más allá de la mera definición, incluso evitando ésta, centrándose en asuntos como las propiedades valiosas en el arte, cuestiones cognitivas, cuestiones de interpretación, actitudes hacia las obras de arte, sus propiedades formales, representativas o expresivas, tratando también con las características sociales, históricas, institucionales o intencionales de la obra de arte, todo ello de un modo más o menos coherente y sólo en ocasiones, a partir de esto, avanzar una posible definición de arte.

En el mundo antiguo, el término latino *Ars* hace referencia etimológicamente a un saber hacer: arte de hacer algo, de vestir bien, de coquetear, lo mismo que el griego τέχνη. En ambos se contienen tanto la artesanía como lo que actualmente llamamos el arte bello o Bellas Artes. Asimismo, los dos términos hacen referencia al conjunto de preceptos en orden a un determinado fin (arte como conjunto de reglas). Por tanto, el ámbito abarcado por ellos es enorme.

Aristóteles establece una distinción entre tres clases de actividad humana: la theoría o investigación (θεορία), la acción (πράξις) y la producción (ποίησις) (*Metaph.* VI 1; *Tópicos* VI, 6). Entre las artes poiéticas, Platón había distinguido la divina y la humana: el mundo es producto del demiurgo, de modo que la naturaleza es superada por el arte creador, pero no por el imitativo. El fundamento último y modelo primero del hacer humano radica en la acción matemático-simétrica de Dios. Pero para Aristóteles, Dios no se preocupa del mundo, luego el desarrollo creador de la naturaleza es el fundamento esencial del que deducir el arte humano. El arte se incluye dentro de la última categoría, la de la producción (ποίησις), aunque no toda ποίησις es arte: sólo lo es "una producción consciente, basada en el conocimiento". La ποίησις basada en el instinto, en la experiencia, no es arte, pues carece de reglas y de una aplicación consciente de una serie de medios para lograr unos determinados fines. Por una parte el arte, al igual que la naturaleza, siempre aspira a un fin (*Phys.* II, 8, 199a-b). Por otra, no hay arte sin reglas generales: "El arte nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una sola concepción universal sobre las cosas semejantes" (*Metaph.* 981a 5), es decir, el conocimiento necesario en el arte se obtiene mediante una generalización de experiencias. Además, lo que diferencia a la ποίησις de la πράξις es que el acto en el que termina la acción poiética se independiza de la misma acción, cosa que no sucede en el ámbito práctico.

Ya en el Renacimiento aparece la división entre artesano y artista, por primera vez, pues en el mundo griego y medieval no existía tal consideración. Larry Shiner apunta tres evidencias que señalan la emergencia del moderno concepto de artista: la aparición del género de la "biografía de artistas", el desarrollo del autorretrato y el surgimiento del "artista de corte"[1], aunque el Renacimiento aún no culmina definitivamente la separación entre arte y artesanía, pues el estatuto de las artes y del artista/artesano, aún se debatirá a lo largo del siglo XVII.

Durante dos siglos, de Descartes a Kant, la historia de las ideas estéticas es la historia de un doble movimiento que tiende a la vez a constituir el dominio del arte, ennobleciéndolo, abriéndole el derecho a la belleza –y, con Hegel, reservándosela en exclusiva[2]–, y a estructurar ese dominio.

1 Larry SHINER, *The Invention of Art. A Cultural History,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001, p. 39.

2 "Diese Vorlesungen sind der *Ästhetik* gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite *Reich des Schönen,* und näher ist die *Kunst,* und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet". G.W.F. HEGEL, *Vorlesun-*

A partir de los siglos XVII y XVIII se abre paso la noción de Bellas Artes, sistematizada en la obra del abate Batteux *Les Beaux-arts reduits à un même principe* (1746). Para ello fue necesario asignar al arte un valor elevado: lo Bello. Durante todo el período clásico, de los griegos al siglo XVII francés, lo bello y el arte ocupan generalmente esferas estancas. Lo bello tiene conexión con lo verdadero, con el ser, con Dios, con la metafísica de la presencia del ente. De este modo, el arte sólo tiene relación, en el mejor de los casos, con la copia de lo verdadero, de manera que una obra de arte no podía tener relación, al menos exclusiva, con la belleza. Forjar la expresión "bellas artes" equivale a sostener que ambas esferas pueden comunicarse, o mejor dicho, *deben* comunicarse, de tal modo que, una vez constituidas, a las bellas artes se opondrán las artes aplicadas, como la forja de hierro, la ebanistería, o las artes ornamentales y de salón, del bordado a la conversación. A la vez que se separan las bellas artes de la artesanía, también se produce una separación entre el artista (con sus notas de originalidad, inspiración, imaginación y creación) y el artesano, a la par que lo estético se diferencia de lo instrumental (abriendo la senda, mediante la reformulación de la idea de gusto, a la reducción de la actitud estética a una actitud meramente contemplativa, intelectualizada y cuasi-sagrada)[3]. Este proceso, no obstante, no se produjo sin resistencias. Hay varios intentos de resistencia a una estética desinteresada (Rousseau y su estética "del festival", Hogarth y su estética hedonista, Wollstonecraft y su estética de la justicia política, etc.).

Lessing, por su parte, estableció en su *Laocoonte* una frontera entre las artes espaciales y las artes temporales[4] y abogó por conceder autonomía estética y características propias a cada una de ellas: a la pintura, la instantaneidad, la expresión por el gesto y la mímica, la escenificación; a la poesía, el fluir del tiempo, la expresión por el examen de los sentimientos y de las conciencias, la interioridad. Quedan así las bellas artes divididas en las artes de lo invisible y el tiempo (poesía, música y danza) y las artes de lo visible y del espacio (pintura, escultura y arquitectura), y, del mismo modo, queda constituido el reino del arte, cerrado, inmutable, eterno.

Es curioso que en el proceso de constitución de las bellas artes se da un proceso paralelo al de la constitución de la música tonal: en un principio, la música es modal y poco a poco, en un proceso de siglos, se va fraguando la tonalidad, que alcanza su momento culminante en los siglos XVII y XVIII. Pero a partir de finales del siglo XIX, la tonalidad comienza a declinar, hasta acabar, finalmente, por desaparecer, máximamente en la corriente denominada "atonalismo", de la que tan buen amigo fue Adorno. Lo mismo sucede

gen über die Ästhetik, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, vol. I, p.13: "Estas lecciones están dedicadas a la estética; su objeto es el amplio *Reino de lo Bello,* y es concretamente el *arte,* es decir, su campo es el *arte bello*" .

3 Cf. Larry SHINER, o.c., pp. 99-146.

4 Cf. G. E. LESSING, *Laocoonte,* Madrid, Tecnos, 1990.

en las artes. En un principio, prácticamente todo lo que está sujeto a determinadas reglas y tiende a la realización de un determinado fin es arte. En los siglos XVII y XVIII sólo se llamará arte a las Bellas Artes, dejando fuera del concepto de arte un sinfín de actividades que quedan reducidas al vago epíteto de artesanía. Y, sin embargo, a partir del siglo XX, nuevas prácticas reclaman su derecho a la denominación de arte. De una extensión enorme, pasamos a una extensión reducida para, finalmente, romper las barreras, por la propia dinámica histórica del arte, y volver a abrir la extensión. La infinidad de productos y de prácticas que hoy pretenden acceder al restringido y distinguido reducto del arte es muy grande, y eso plantea grandes interrogantes acerca de la naturaleza misma del arte, en la medida en que nos situamos en los límites del concepto[5]. Ya Feyerabend se planteaba, en una conferencia titulada "Realidad e historia" qué relación existía entre la obra de Pollock y la cúpula de la catedral de Florencia para que ambas fuesen consignadas bajo el término arte[6]. Quizá nos estemos acercando, como apunta Shiner, a un tercer sistema de las artes, después del antiguo y del inaugurado en el siglo XVIII, que vendría impuesto por la misma naturaleza del arte actual[7].

¿Qué es el arte hoy? No es fácil de saber. Recientemente ha aparecido un interesantísimo libro de la profesora Cynthia Freeland, titulado *But is it art?,* es decir, *¿Pero es esto arte?* En él se enfrenta al difícil problema de tratar de hallar el carácter artístico de determinadas prácticas contemporáneas que suscitan, en un primer momento, rechazo, y, por qué no decirlo, asco. Cuando observamos las obras de Malevich, Pollock, Stockhausen, Cage, Hirst, Serrano o cosas por el estilo (por no citar la famosa obra de Piero Manzoni *Merda d'artista,* es decir, sus propias heces enlatadas), nuestra primera respuesta es: eso puedo hacerlo yo. La pregunta, como dice Stanley Cavell es: "¿Cómo hay que ver esto? ¿Qué hace el pintor? El problema (…) es determinar cómo un hombre podría estar inspirado para hacer *esto,* por qué siente *esto* necesario o satisfactorio, cómo puede *intentar* esto. Supongamos que concluimos que (…) eso no es arte, y que este hombre no es un artista; que al fracasar en intentar lo que ha hecho, es un fraude. Pero, ¿cómo lo sabemos?"[8]. El mismo Cavell plantea una cuestión muy pertinente: ¿por qué no consideramos sin más el arte Pop, los *happenings,* la música de Cage simples entretenimientos o experimentos, que no tienen que ver con el arte, y así solucionamos el problema de un plumazo? La respuesta es sencilla: tales obras se presentan a sí mismas como arte. Tienen intención de ser arte, de retar y expandir los límites del arte[9].

5 A este respecto, puede leerse la amarga sátira que, contra el arte contemporáneo, del expresionismo abstracto en adelante, elabora Tom WOLFE en *La palabra pintada,* Barcelona, Anagrama,1999, 4ª ed.

6 Cf. P. K. FEYERABEND, *Ambigüedad y armonía,* Barcelona, Paidós, ICE/UAB, 1999, p. 39.

7 Cf. Larry SHINER, o.c., p. 10.

8 Stanley CAVELL, *Must we mean what we say?,* Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 203.

9 Cf. Ibid., p. 219.

II. La necesidad de definir el arte

Durante la segunda mitad del siglo XX la parte teórica de la relación entre teoría y práctica llegó a ser cada vez más dominante: buena parte de las obras de arte contemporáneas carecen de significado e incluso de valor sin recurso directo a un contexto teórico, señalado por medio de títulos, descripciones de catálogos, ensayos críticos y otros suplementos textuales. Así pues, es necesario acudir a una caracterización de las teorías del arte para ver en qué medida podemos entender la práctica artística, pues sin una buena teoría no hay una buena práctica, como podemos constatar en todos los momentos de la historia del arte, en los cuales ésta ha estado presidida por la aceptación de determinadas teorías (Da Vinci, Alberti, etc.) o el rechazo de las mismas, lo cual no constituye sino una forma más de teorizar, contraponiendo a una teoría explícita una teoría al menos implícita (vanguardias, Duchamp, Picasso, etc.). Es un hecho que después de la *Fuente* y otros *readymades* de Duchamp, la idea de que todas las obras de arte deben ser producidas por la mano del artista, o que deben ser estéticamente bellas o emocionalmente conmovedoras, es difícil de sostener. Así lo resume Timothy Binkley: "El arte del siglo XX ha emergido como una disciplina fuertemente autocrítica. Se ha liberado de parámetros estéticos y a veces crea directamente con ideas no mediadas por cualidades estéticas. Una obra de arte es una pieza: y una pieza no necesita ser un objeto estético, ni ser siquiera un objeto"[10].

Para lo que pretendemos desarrollar en esta exposición, hemos de remontarnos a la obra *Arte* de Clive Bell (1914), que fue especialmente importante para el desarrollo de la estética filosófica en el siglo XX, en el sentido de que Bell conectó su versión del formalismo con el proyecto de avanzar una definición explícita de arte. Según Bell, hablamos sin sentido si no basamos nuestras teorías y pronósticos sobre el arte y sus formas relevantes de apreciación en una definición explícita del arte. A menos que establezcamos qué es el arte, estaremos dando palos de ciego, por así decir.

Bell sostiene que "si podemos descubrir alguna cualidad común y peculiar a todos los objetos que la provocan [la experiencia estética], habremos resuelto lo que considero el problema central de la estética. Descubriremos la cualidad esencial de una obra de arte, la cualidad que distingue las obras de arte de cualesquiera otras clases de objetos"[11]. La respuesta de Bell es que lo que es compartido por todas las formas de arte es una "forma significante", pero su respuesta, contestada por numerosos autores, no es relevante para lo que nos interesa. Lo verdaderamente apremiante de la postura de Bell es lo que él considera el problema central de la estética, es decir, el intento de definir el arte de modo que esa definición establezca las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea propiamente clasificado y garantizado como una obra de arte.

10 Cf. Timothy Binkley, "Piece: Contra Aesthetics", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1977) 265-277.

11 Clive Bell, *Art*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 100.

En efecto, la idea de que una teoría del arte debe ser una definición del concepto de "arte" caracteriza una visión de la estética filosófica[12]. Bajo la etiqueta de estética, los filósofos han estado comprometidos en muchas cosas distintas, pero la búsqueda de una definición distintiva es lo que ha dominado la estética filosófica desde Kant, tanto desde posturas idealistas como empiristas, tal como afirma Morris Weitz: "Cada una de las grandes teorías del arte –Formalismo, Voluntarismo, Emocionalismo, Intelectualismo, Intuicionismo, Organicismo– converge en el intento de establecer las propiedades definitorias del arte. Cada una afirma que es la verdadera teoría, porque ha formulado correctamente en una definición real la naturaleza del arte; y que las otras son falsas porque han dejado fuera alguna propiedad necesaria o suficiente"[13].

III. ¿Son inválidas todas las definiciones de arte?

La corriente dominante desde los años 50 del siglo XX ha sido la que defiende que el intento de definir el arte está condenado al fracaso, porque no existen condiciones necesarias y suficientes que constituyan una definición real del arte. Los más influyentes proponentes de este antiesencialismo fueron el citado Morris Weitz y Paul Ziff[14].

Weitz cree que todas las teorías son erróneas. Para él, la búsqueda de una definición es esencialista e imposible, pues ninguna teoría de las citadas ha contado con una aprobación universal o, al menos, amplia. Las definiciones tradicionales no logran encontrar las condiciones necesarias y suficientes del arte. A las obras de arte, según Weitz, les conviene lo que Wittgenstein atribuía a los juegos: entre ellos sólo hay parecidos de familia. A se parece a B, B se parece a C, pero puede ocurrir que entre A y C no exista parecido alguno. No hay esencia compartida por las obras artísticas ni necesariamente propiedades comunes, y si las hay en un tiempo, pueden desaparecer en otro. Queda sólo "una red complicada de semejanzas que se solapan y entrecruzan, de igual modo que podemos decir de los juegos que forman una familia, con semejanzas familiares y sin ningún rasgo común"[15]. De esta propuesta puede sacarse la conclusión, más allá de la equiparación problemática entre el arte y los juegos, de que la cuestión de qué es el arte, de tipo esencialista, ha de dejar paso a la pregunta "¿de qué tipo es el concepto de arte?". La respuesta es que el concepto de arte ha de ser abierto[16], es decir, lógicamente

[12] Cf. Gordon Graham, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, London and New York, Routledge, 2000, 2ª ed, p. 178.

[13] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics" en Alex Neill and Aaron Ridley (eds.), *The philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston, McGraw-Hill, 1995, pp. 183-184.

[14] Cf. Paul Ziff, "The Task of Defining a Work of Art", en *Philosophical Review* 62 (1953) 466-480.

[15] Morris Weitz , o.c., p. 187.

[16] Esta tesis es compartida por Denis Dutton. Cf. Denis Dutton, "But They Don´t Have Our Concept of Art", en Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2000, p. 231.

imposible de definir, idea que extiende a los subconceptos de "pintura", "retrato", etc. Con un concepto abierto hay determinadas situaciones que requieren que tomemos una *decisión* sobre si extendemos o no el uso del concepto a un nuevo caso, porque Weitz no ofrece ningún criterio para determinar qué ha de considerarse un parecido *relevante*. Con un concepto cerrado, el problema no se plantearía, pues pueden prescribirse las condiciones necesarias y suficientes para la aplicación del concepto.

Maurice Mandelbaum respondió a la tesis antiesencialista de Weitz señalando que si tomamos en serio los planteamientos wittgensteinianos de los parecidos de familia, hemos de tener en cuenta que lo que los miembros de una familia tienen en común es una conexión genética, que va más allá de los parecidos visibles para el espectador. Mandelbaum sugiere que, así como hay un rasgo común, pero no visible, en la familia, análogamente, debería haber una propiedad no visible compartida por todos los juegos y, por ende, por todas las obras de arte[17]. Entre los primeros en explorar la posibilidad de definir el arte en estos términos, y los más influyentes proponentes de esta aproximación, están Arthur C. Danto y George Dickie. En parte porque ambos acuñaron su pensamiento acerca del arte en términos del "mundo del arte", en parte porque Danto no fue explícito acerca de su definición, durante un tiempo se pensó que ambos apuntaban definiciones similares del arte. Sin embargo, hoy se sabe que cada uno desarrollaba teorías bien diferentes, siendo la de Danto histórica y funcionalista, e incluso simbólica, y la de Dickie radicalmente antifuncionalista e institucional.

Danto afirma: "como buscamos apoderarnos de la esencia del arte –o para hablar menos pomposamente, de una definición de arte filosóficamente adecuada– nuestra tarea está inmensamente facilitada por el reconocimiento de que la extensión del término "obra de arte" está hoy abierta, de modo que, en efecto, vivimos en un tiempo donde todo es posible para los artistas"[18]. En efecto, vivimos, para él, en un período posthistórico, y siguiendo a Hegel, Danto sostiene que la libertad define este período posthistórico del arte: "todo es posible significa que no hay constricciones *a priori* acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte visual, de modo que cualquier cosa visible puede ser una obra visual. Esto es parte de lo que significa realmente vivir al final de la historia del arte"[19].

De este convencimiento es de donde surge lo que Danto denomina los "indiscernibles perceptivos": dos objetos que carecen de diferencias sensi-

[17] Cf. Maurice MANDELBAUM, "Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts", en Alex NEILL and Aaron RIDLEY (eds.), o.c., p. 196-198.

[18] Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia,* Barcelona, Paidós, 1999, p. 206. Hay que tener en cuenta que Danto, en cualquier caso, desde el punto de vista intensional, es esencialista, pues da, como veremos, una definición clara y concisa de lo que es el arte.

[19] Ibid., p. 206. He modificado ligeramente la traducción de esta edición, que no responde completamente al texto original.

bles, pero uno es una obra de arte y otro no (p.ej., las *Brillo Boxes* de Warhol), u obras de arte idénticas a la par que diferentes. Respecto a lo primero, con sus *Brillo Boxes,* cajas de jabón expuestas en una galería, Warhol demuestra que cualquier cosa puede ser una obra de arte dadas la situación y teoría apropiadas. Para Danto, una obra de arte es un objeto que es acerca de algo y encarna su significado, de manera que nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal[20]. Danto sostiene que en cada época y contexto, el artista crea algo como arte contando con una teoría del arte compartida que la audiencia puede captar, dado su contexto institucional e histórico. El arte no es ni una representación, ni una pintura o una catedral, ni tiene que manifestar el genio personal, la devoción a Dios ni tiene por qué ser bella o moral.

El ejemplo de lo segundo, la imposibilidad de distinguir entre obras de arte idénticas, está al comienzo de *The Transfiguration of the Commonplace*[21]*.* Se trata de varios cuadros idénticos pintados en rojo, pero cada uno tiene diferentes significados. Un primer cuadrado rojo, tal como lo comenta Kierkegaard, representa sus propios tormentos espirituales; otro cuadrado rojo, idéntico al primero, representa la Plaza Roja de Moscú; otro es un ejemplo minimalista de arte geométrico, etc. ¿Cómo podría un individuo distinguir cuál es arte y cuál no o distinguir una obra de arte de otra? Danto piensa que lo que diferencia el arte de otras cosas es "una atmósfera de teoría que el ojo no puede divisar"[22], un contexto histórico-artístico. En otra de sus obras pone el ejemplo imaginario de dos tribus africanas aisladas, el Pueblo Pote *(Pot People)* o tribu A y la Tribu Cesta *(Basket Folk)* o tribu B[23]. Ambas hacen potes y cestas, indiferenciables perceptivamente de una tribu a otra. Sin embargo, los potes del Pueblo Pote son obras de arte, mientras que sus cestas no lo son, y lo inverso sucede en la Tribu Cesta. Mientras las obras de arte en ambas tribus tienen una enorme importancia espiritual para la tribu, simbolizando su relación con el orden cósmico, con la vida y la muerte, etc., las no-obras de arte son sólo objetos prácticos ordinarios que carecen de cualquier significación especial. Esta historia ilustra la teoría de Danto: lo que hace de algo una obra de arte es una "atmósfera de teoría", no propiedades perceptibles por alguien que ignore el contexto conceptual.

Dutton contraargumenta a Danto que si una tribu ha hecho potes durante generaciones como su arte más valorado, serán meticulosos en la construcción y decoración de los mismos, es decir, trabajarán según un canon de exce-

[20] Cf. Ibid., p. 203. Es interesante la explicación que Carroll da de la tesis de Danto. Cf. Noël CARROLL, "Identifying Art", en Noël CARROLL, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays,* Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 98.

[21] Cf. Arthur C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace",* Cambridge, Mass, and London, Harvard University Press, 1981, pp. 1-2. Edición española: *La transfiguración del lugar común,* Barcelona, Paidós, 2002, pp. 21-22.

[22] Arthur C. DANTO, "The Artworld", en Alex NEILL and Aaron RIDLEY (eds.), o.c., p. 209.

[23] Cf. Arthur C. DANTO, "Art and Artifact in Africa", en *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1992, pp. 89-112.

lencia y el hacer potes será un elemento central de la cultura, bien pensado, cuidando de obtener la arcilla perfecta para hacerlos y tratando de conseguir la cocción perfecta, precisamente porque la gente se comporta de esta manera cuando crea cosas que significan algo para sí mismos[24]. La importancia de una práctica se refleja en el cuidado que una cultura invierte en su producción y recepción, y el resultado son propiedades perceptibles que establecen una distinción entre la mayoría de ejemplos de arte de los productos de otras actividades culturales menos significativas. En contra de la hipótesis de Danto, Dutton sostiene que es incoherente imaginar que las obras de arte de una sociedad sean indistinguibles de objetos meramente utilitarios.

Esta crítica se aplicaría tanto a objetos significativos de no-arte como a obras de arte. ¿Cómo distinguir prácticas culturalmente significativas en las que el arte está ausente de aquellas en las que está presente? Para Davies, es necesario subrayar las propiedades estéticas[25]: cualidades como la belleza, la tensión, el equilibrio, la elegancia, la gracia. Tradicionalmente la estética filosófica ha concebido las propiedades estéticas no sólo como centrales al carácter del arte, sino también como algo que no requiere para su aprehensión de un conocimiento detallado del contexto social de producción. Si algunos objetos no occidentales se cualifican como arte en virtud del hecho de que muestran rasgos estéticos producidos humanamente, esto nos permite explicar cómo los extraños, a pesar de su ignorancia del amplio contexto sociohistórico en el que tales objetos son creados, pueden reconocerlos como las obras de arte que son. Es decir, hay una noción transcultural de lo estético: las propiedades estéticas tienen interés para los humanos en general. Es esta superposición cultural la que permite el juicio de que las culturas no occidentales hacen arte, porque, al valorar la obtención de efectos estéticos placenteros, sus miembros se revelan preocupados por el carácter artístico de sus productos[26]. Davies cree que el carácter estético de una obra de arte debe ser considerado como esencial a su función, de modo que no puede evaluarse propiamente sin tener en cuenta el logro estético que implica. Su función no tiene por qué ser solamente proporcionar placer por medio de la contemplación de sus propiedades estéticas. Más frecuentemente, en las sociedades y culturas no occidentales, las obras de arte sirven a propósitos útiles socialmente en rituales y cosas por el estilo. Son para el uso, no para la contemplación. Pero siguen siendo distinguibles de la mera artesanía en términos de la totalidad y la significación funcional de las propiedades estéticas que, en su mismo acto de creación, se pretende que posean. Las obras de artesanía carecen de propiedades estéticas, o no son hechas para tenerlas, o están hechas para tenerlas de un modo incidental o trivial con respecto a su función pretendida[27].

24 Cf. Denis DUTTON, "Tribal Art and Artifact", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993) 13-21.

25 Cf. Stephen DAVIES, *Non-Western Art and Art's Definition*, en Noël CARROLL (ed.), o.c., p. 207.

26 Cf. Ibid., p. 207.

27 Cf. Ibid., pp. 207-208.

Para Davies, en suma, el cuidado aplicado a la producción de arte concierne a rasgos estéticos, es decir, los creadores de arte en una cultura hacen algunas de sus elecciones para crear cualidades que son estéticamente placenteras. Qué propiedades estéticas cuentan para el arte en cuestión y cómo están estructuradas y condicionadas por convenciones, depende del medio y de las tradiciones y prácticas establecidas para cada género relevante. Esto es consistente con la posibilidad de que las obras de arte tengan un lugar en prácticas socialmente importantes, tales como las religiosas. Para descubrir si un pueblo posee el concepto de arte, lo que cuenta no es que separen el arte de otras preocupaciones importantes, sino que hagan objetos que presenten propiedades estéticas generadas por seres humanos que sean esenciales a los propósitos servidos por esos objetos. Además, tales obras de arte frecuentemente serán reconocibles como tales por individuos extraños a tal cultura, que no carecen de la capacidad, a pesar de su ignorancia de la forma de vida de la misma, para notar los efectos estéticos que manifiestan, percibiendo que éstos conciernen a la totalidad, viendo que son creados por humanos y observando o infiriendo que tales efectos son juzgados esenciales a la naturaleza y propósito de los objetos en cuestión[28].

Para Dutton, cuando nos referimos, en el ámbito de la estética comparada, a que una sociedad no tiene *nuestro* concepto de arte, hay que analizar si con ello queremos decir simplemente que tienen un arte distinto del nuestro, lo cual no da lugar a mayores disquisiciones, puesto que no puede ser más obvio. Ahora bien, si con esa afirmación nos referimos a que puede ser erróneo llamar arte a lo que ellos hacen, dado que el significado de "arte" para esas personas puede ser radicalmente distinto del significado que tiene para nosotros, es necesario examinar esta cuestión[29]. Si se hace referencia a que lo que nosotros llamamos "arte" no tiene el mismo sentido en otra cultura, en la medida en que determinado producto cultural busca servir a fines religiosos o de decoración, etc., no estamos en realidad tan lejos de nuestro concepto de arte. Si bien estas funciones quizá no estén presentes en el arte minimalista, no hay duda de que lo estuvieron en el arte medieval occidental y lo están en nuestro arte popular[30]. Asimilar el arte de culturas distintas sin ningún tipo de análisis crítico es tan erróneo como la tendencia, tan habitual en los antropólogos y etnólogos, a exagerar las diferencias culturales, es decir, a situarse en la línea de Quine de la indeterminación de la traducción radical o de la hipótesis de Sapir-Whorf. Para Dutton, desde un punto de vista transcultural y transhistórico, el arte es una vasta colección de prácticas relacionadas que pueden ser conectadas en términos de analogías y homologías entre todas las sociedades humanas conocidas. Las similaridades y analogías no son difíciles de ver al comparar una cultura con otra, y de hecho la literatura antropológica no

[28] Cf. Ibid., pp. 208-209.

[29] Denis DUTTON, "But They Don´t Have Our Concept of Art", p. 217.

[30] Sobre este punto véase Sixto J. CASTRO, "Reivindicación estética del arte popular", en *Revista de Filosofía* XXVII (2002) 431-451.

deja lugar a dudas respecto a que todas las culturas tienen alguna forma de arte en un sentido occidental del término perfectamente inteligible[31].

Si suponemos, pues, que el arte existe en todas las culturas de un modo inteligible para el pensamiento occidental, ¿cómo podemos tratar de definirla o, al menos, enmarcarla desde un punto de vista intensional?

A este respecto es sumamente interesante la propuesta de Berys Gaut, quien, en "*Art as a Cluster Concept*"[32], expone la caracterización del arte como un concepto racimo. Una definición racimo *(cluster account)* es verdadera respecto de un concepto sólo en el caso de que haya propiedades cuya instanciación por un objeto cuente como un asunto de necesidad conceptual para que éste caiga bajo el concepto. Estas propiedades son los *criterios,* entendidos como la posesión de una propiedad de lo que cuenta como materia de necesidad conceptual para que un objeto caiga bajo un concepto.

Si todas las propiedades son instanciadas, el objeto cae bajo el concepto, es decir, las propiedades son conjuntamente suficientes para la aplicación del concepto. La consideración racimal también sostiene que si no se instancian todos los criterios, ello es suficiente para la aplicación del concepto. Además, no hay propiedades que sean individualmente condiciones necesarias para que el objeto caiga bajo el concepto, es decir, no hay ninguna propiedad que todos los objetos que caen bajo el concepto deban poseer: no hay propiedades que sean individualmente necesarias y conjuntamente suficientes para la aplicación del concepto racimo. Pero, aunque no haya condiciones individualmente necesarias para la aplicación de tal concepto, hay condiciones disyuntivamente suficientes, es decir, ha de ser verdad que algunos de los criterios se apliquen si un objeto cae bajo el concepto.

En el caso del arte, supongamos un conjunto de propiedades, por ejemplo, ser bello, ser expresivo, ser original y ser complejo y coherente. Y supongamos que puede mostrarse que si varios subconjuntos de ellas predominan, entonces un objeto es arte, es decir, ninguna de estas propiedades ha de ser poseída por todas las obras de arte, sino que todas las obras de arte deben poseer algunas de ellas. Entonces no puede definirse el arte en el sentido de dar para ella condiciones individualmente necesarias y suficientes en conjunto, sino que podemos ofrecer una caracterización de la misma en términos de criterios. Esta aproximación permite un gran espacio de indeterminación al decidir si la obtención de un determinado subconjunto de propiedades es suficiente para que algo sea arte: habrá muchos casos en los que no estará claro si esto es así. Pero lo importante, para Gaut, es que hay algunos subconjuntos el predominio de cuyos miembros es suficiente para que algo sea arte[33].

31 Cf. Denis DUTTON "But They Don´t Have Our Concept of Art", p. 229.

32 Cf. Berys GAUT, "Art as a Cluster Concept", en Noël CARROLL (ed.), o.c., pp. 25-40.

33 Cf. Id., p. 27.

En este sentido, hay diferencia entre los conceptos racimo y los paradigmas basados en parecidos de familia. Mientras que éstos especifican los rasgos relevantes en términos de parecido de algunos particulares, aquellos los especifican por propiedades generales. En el caso del arte, el concepto racimo se refiere a propiedades tales como las dichas antes, mientras que el paradigma del parecido mantendría que algo es una obra de arte si y sólo si se parece al menos a una de algunas obras de arte paradigmáticas especificadas. Así, las teorías del racimo evitan apelar a paradigmas. Además, el parecido es cuestión de propiedades que son poseídas en común, lo que es vacío sin especificación ulterior; la teoría del racimo, por el contrario, hace una afirmación sustancial al especificar qué son las propiedades que son relevantes para determinar si algo es arte.

¿Cómo se decide qué propiedades son parte del racimo? Wittgenstein dice: "¡No pienses, mira!"[34]. Se trata de ver cómo se usa el concepto en el lenguaje. Se distingue entre arte y entretenimiento: el arte debe dar algo más que placer. Tendemos a considerar artísticas cosas dentro de ciertos géneros bien establecidos, como pinturas u obras de arte musicales. Incluso, fuera de esos géneros, si un objeto es de belleza o creatividad excelentes, lo juzgamos como arte (tal vestido es una obra de arte), y consideramos la ausencia de determinados rasgos, tales como la habilidad, como un impedimento para que algo sea arte (¡yo podría hacer eso!). Muchos de estos criterios han sido adoptados por quienes intentan definir el arte en términos de lo que debería ser (expresión de una emoción, o de imaginación creadora). Pero la teoría del racimo los acepta como criterios, sin considerarlos como especificadores de la noción de arte.

Berys Gaut da algunas de las propiedades cuya presencia es considerada por el juicio ordinario como propias de algo que es una obra de arte, y cuya ausencia va contra el hecho de que tal obra sea arte[35]: 1) poseer propiedades estéticas positivas, tales como ser bella, graciosa o elegante (que están en la base de la capacidad de proporcionar placer sensible); 2) ser expresivas de emoción; 3) ser intelectualmente desafiantes (cuestionadoras de visiones recibidas y de modos de pensamiento); 4) ser formalmente complejas y coherentes; 5) tener capacidad de evocar significados complejos; 6) exhibir un punto de vista individual; 7) ser un ejercicio de imaginación creadora (ser original); 8) ser un artefacto o representación que sea producto de un alto grado de habilidad; 9) pertenecer a una forma artística establecida (música, pintura, cine, etc.); 10) ser producto de una intención de hacer una obra de arte.

La teoría del racimo sostiene que las obras de arte son productos de acciones, las cuales poseen un número indeterminado de las propiedades listadas. Estas propiedades son ofrecidas sólo como candidatos: si hay algún tipo de objeción contra ellas puede sustituirse un criterio por otro. Lo que le interesa

[34] Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988, I, 66.

[35] Cf. Berys GAUT o.c., p. 28.

a Gaut es defender el concepto racimo como tal, no una lista particular de criterios. Por ello, los criterios no son individualmente necesarios para que algo sea arte. 1) No todas las obras de arte son bellas o elegantes. Parte del arte del siglo XX se proclama antiestético, pero trata de ser provocativo, escandaloso, como *Las señoritas de Avignon* de Picasso, el *Piss Christ* de Andrés Serrano, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* de Damien Hirst o la ya citada *Merda d'artista* de Manzoni; 2) no todo el arte es expresivo de emoción. Algunas obras están únicamente interesadas en las relaciones formales; 3) no todo arte es intelectualmente desafiante: el arte religioso tradicional busca representar concepciones religiosas bien conocidas; 4) no todo arte tiene una forma compleja y coherente: algunas de las obras de Malevich, como *Cuadrado negro sobre fondo blanco* tienen una forma extremadamente simple, o algunas películas, como la de Buñuel y Dalí, *Un perro andaluz,* son deliberadamente incoherentes, y en general podría decirse lo mismo del surrealismo, el dadaísmo, etc. Además, el arte ha buscado en ocasiones la simplicidad, como la primera música barroca frente a la complicada polifonía renacentista; 5) no todo arte tiene un significado complejo: como ejemplo, pueden ponerse las fábulas de Esopo; 6) no todo arte ha buscado la originalidad: la mayoría de las obras de arte derivan de otras y, por ejemplo, el antiguo arte egipcio rechazaba la originalidad; 7) no todas las obras de arte expresan un punto de vista individual: el caso egipcio vale aquí, al igual que las catedrales europeas, por poner un ejemplo; 8) no todas las obras de arte son productos de un alto grado de habilidad: los *readymades* de Duchamp son ejemplo de esto; 9) no todas las obras de arte están en géneros artísticos establecidos: si lo estuviesen, no podrían nacer nuevos géneros artísticos[36]; 10) no todas las obras de arte son productos de la intención de hacer arte: las sociedades primitivas, carentes de nuestro concepto de arte, o el arte popular, son ejemplos de ello.

¿Podría pensarse en una obra de arte carente de todas las propiedades enunciadas por los criterios? Gaut piensa que no[37], y aún, si así fuese, el concepto racimo respondería añadiendo todo lo que parece relevante como criterio al racimo, es decir, modificando el contenido de la lista, pero no su estructura. De aquí que pueda pensarse que los criterios delineados, según Gaut, o al menos alguna extensión de ellos, son disyuntivamente necesarios para que un objeto sea una obra de arte.

Para Gaut, la conceptualización racimo elimina las dificultades a las que se enfrentan las definiciones funcionalista, institucional e histórica. El gran problema del funcionalismo es que las funciones del arte son demasiado variadas para ser captadas en una definición. En general, los funcionalistas

36 Louis Torres y Michelle Marder Kamhi presentan una extensa lista de las formas emergentes de arte (teniendo presente que muchas de las incluidas en ella no son consideradas propiamente arte por estos autores). Cf. Louis TORRES & Michelle Marder KAMHI, *The Esthetic Theory of Ayn Rand,* Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 2000, p. 317.

37 Berys GAUT, o.c., p. 32.

hablan de que el arte proporciona una experiencia estética, placer o interés, pero aquí no entrarían, por ejemplo, los *readymades* de Duchamp. La definición racimo subraya, por el contrario, la pluralidad de factores que hacen de algo arte, con lo que no le preocupa la variedad de funciones del arte. Las definiciones institucionales, por su parte, sostienen que lo que hace de algo arte es que su estatuto le haya sido conferido por algún miembro del mundo del arte. Aparte del problema de si realmente existe tal institución con capacidad de conferir estatuto, hay una dificultad subyacente a todas estas definiciones, según Gaut: si los representantes del mundo del arte tienen buenas razones para conferir el estatuto de arte a un objeto, entonces es cualquier cosa que justifique estas razones, p.ej., que el objeto tenga ciertas propiedades, lo que justifica las afirmaciones de que el objeto es arte, de modo que la concesión institucional del estatuto es irrelevante. O si los representantes del mundo del arte no tienen razones para conferir ese estatuto, no hay razones para reconocer esta concesión, con lo que los poderes de concesión son irrelevantes. La definición racimo evita esto al no hacer uso de la noción de mundo del arte. Las definiciones históricas definen los objetos de arte en términos de alguna relación histórico-artística con algunos objetos de arte epistémicamente privilegiados. Son, pues, estructuralmente semejantes a las definiciones por parecidos de familia. Además, puede haber objetos de arte reconocibles como tales sin relación histórica significativa con otros objetos artísticos. Al no apelar a la noción de relación histórica significativa, la definición racimo nos permite evitar esta dificultad.

Además, la explicación racimo explica por qué algunas actividades (como el arte culinario) parecen estar cerca de las fronteras del arte sin ser claramente arte, dado que comparten varias propiedades del arte (creación individual, dar placer), mientras que carecen de otros criterios relevantes (expresar emoción, evocar significados complejos, no ser producto de una intención artística).

Según la explicación racimo las demás definiciones se fijan en un criterio particular y lo consideran una condición necesaria y suficiente: las expresivistas, la expresión de una emoción; las formalistas, la forma compleja y coherente; las funcionalistas, la experiencia estética. He ahí el problema de todas las definiciones. En definitiva, para Gaut[38], el punto central es que no se puede dar una definición de arte en términos de condiciones necesarias individualmente y suficientes en conjunto, sino que debe darse una definición disjunta de la forma especificada.

Ahora bien, como ha quedado claro, Gaut decide no especificar cuáles son los criterios *relevantes* para la consideración de algo como arte, porque, de hacerlo así, su teoría se hubiera vuelto, sin más, esencialista. El problema de su aproximación es que es tan abierta que es difícil decidir qué criterios no son susceptibles de ser incorporados a su definición. En efecto, Gaut esta-

38 Cf. Ibid., p. 40.

blece unos límites difusos, unos indicadores, pero se niega a ir más allá. De este modo, la aproximación racimal se mantiene en un gran espacio de indeterminación. No hay una esencia propia del arte, más bien las obras de arte tienen una existencia propia y pueden ir ampliando el concepto de arte, sin límites claramente determinados.

En la línea de Gaut, Dutton sostiene que el concepto de arte es abierto, pero eso no significa que no haya, en su opinión, algún principio que autorice la subsunción de nuevos objetos y representaciones bajo la categoría de arte. Debe haber elementos estables en su significado. Negar esto traería como consecuencia que podamos llamar arbitrariamente arte a cualquier cosa[39]. Para él, los elementos fundamentales en este sentido son los siguientes[40]: 1) el objeto de arte es una fuente de placer en sí mismo, más que una herramienta práctica o una fuente de información; 2) el hacer el objeto o la representación requiere el ejercicio de una habilidad especializada, que es aprendida en una tradición en algunas sociedades, mientras que en otras basta que alguien tenga una destreza especialmente desarrollada; 3) los objetos y las representaciones artísticos se hacen en estilos reconocibles, de acuerdo con reglas de forma y composición, variando entre culturas el grado de determinación estilística, con algunos objetos sacros muy circunscritos a la tradición y otros abiertos a la variación individual, libre y creativa; 4) existe un lenguaje crítico de juicio y apreciación, más o menos elaborado, que se aplica a las artes; 5) en grados de naturalismo enormemente variados, los objetos artísticos representan o imitan la experiencia real e imaginaria del mundo. Las diferencias entre la representación naturalista, la representación altamente estilizada y el simbolismo nominativo son comprendidas por los artistas y su público; 6) los placeres proporcionados por las artes son conscientemente pretendidos por los hacedores de tales objetos, aunque el objeto tenga un significado o una importancia utilitaria; 7) las obras de arte y las representaciones artísticas están frecuentemente aisladas de la vida ordinaria, convertidas en un foco de experiencia especial y dramático. Estas ocasiones están generalmente imbuidas de intensa emoción; 8) la experiencia del arte es una experiencia imaginativa para los productores y para el público. El arte acontece en el teatro de la imaginación.

Tanto la aproximación de Weitz como la de Gaut son antiesencialistas. Tampoco Dutton se atreve a dar una definición cerrada. En defensa de su prudencia está el hecho de que la definición kantiana de lo estético como "finalidad sin fin", el "Intuicionismo" de Croce, la "forma significante" de Bell, el "sentimiento simbólico" de Langer han tenido más críticos que defensores, en la medida en que hay muchas obras de arte a las que esas teorías no se acomodan. Las definiciones filosóficas de arte implican invariablemente una generalización sin garantías. Para resolver esta dificultad, los filósofos

39 Denis DUTTON, "But They Don´t Have Our Concept of Art", p. 231.

40 Ibid., pp. 233-235. Elimino las referencias a las sociedades tribales de la lista, para hacerla más extensiva, comprehensiva y adecuada a mi discurso.

afirman que si una obra de arte no encaja en su definición, no es "arte propio" o "arte verdadero". De este modo, una definición *descriptiva* se convierte en una definición *normativa* o *prescriptiva.* La diferencia es que una definición descriptiva trata de incluir todas las cosas llamadas arte, mientras que la normativa clasifica de entre las cosas conocidas como arte aquellas que verdaderamente merecen la etiqueta.

IV. Problemas contemporáneos de la definición de arte

El intento de definir qué es el arte se enfrenta contemporáneamente a una serie de problemas de gran calado. En nuestro mundo actual, frente a la concepción clásica del acabamiento de la obra como valor absoluto y requisito imprescindible de la misma, se llega a buscar el inacabamiento como valor propio. Así lo atestigua Leonard B. Meyer: la música de vanguardia "no nos lleva hacia ningún punto de culminación –no establece objetivos hacia los que movernos–. No hace surgir expectativas, excepto la de que probablemente se detendrá (…). Esta falta de dirección, arte no-cinético, bien haya sido cuidadosamente inventada o creada al azar, la denominaré arte anti-teleológico"[41]. En el siglo XX se defiende que la teoría llega a su estadio final cuando el artista así lo decide. Las artes del XX han promovido valores cuyo carácter común es la oposición al mismo acabamiento, como p. ej., lo espontáneo (*happening*, música estocástica), lo inmediato, lo perecedero y lo efímero (*performance*, improvisación–jazz, las instalaciones[42]), lo múltiple (artes fotomecánicas), el gesto (*action painting).* Todos estos ataques a la obra de arte han sido descritos por Robert Klein, en "El eclipse de la obra de arte"[43], como una tendencia a su desaparición o a su eclipse.

Además, a partir de la intervención de la historia y de la antropología en su definición, la palabra "arte" ha adquirido tal extensión (el "museo imaginario") que sus obras se han vuelto innumerables y susceptibles de aumentar de modo prácticamente indefinido. Nuevas prácticas han reclamado su incorporación a las bellas artes (fotografía, cine, artes gráficas); la institución se ha lanzado a recuperar las artes tradicionales (tapices, cerámicas, muebles…) para convertirlos en objetos de arte. Por eso, Robert Irwin ha afirmado que el término arte "ha venido a significar tantas cosas que no significa ya nada"[44]. O, como dice Dino Formaggio, "arte es todo aquello a que los

41 Leonard B. Meyer, *Music, The Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture,* Chicago, University of Chicago Press, 1967, p. 72.

42 Conviene anotar en este punto una cuestión de no poca importancia. Las obras transitorias y efímeras de artistas como Christo y Jeanne-Claude plantean un revulsivo al mercado del arte, en la medida en que son obras perecederas que *no pueden ser vendidas.*

43 Robert Klein, "El eclipse de la obra de arte", en *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 368-374.

44 Citado por Cynthia Freeland, *But is it Art? An Introduction to Art Theory,* Oxford and New York, Oxford University Press, 2001, p. 206. Edición española, *Pero ¿esto es arte?,* Madrid, Cátedra, 2003, p. 214.

hombres llaman arte"[45]. Además, uno de los fenómenos del siglo XX es la multiplicación, reproducción y ficcionalización de las obras de arte. Ante esta situación, Noël Carroll ha afirmado que "la tarea recurrente de la filosofía del arte, de hecho, ha sido proporcionar medios para identificar obras nuevas y emergentes, particularmente obras de un tipo revolucionario, como arte"[46]. El papel de esos medios susceptibles de ofrecer un criterio de identificación es, pues, epistemológico.

La cuestión de qué es una obra de arte ha entrado definitivamente en el orden filosófico y sólo puede responderse desde la filosofía del arte, que ha de ir, necesariamente, detrás de la producción artística, como una reflexión de segundo orden sobre obras que, en muchas ocasiones, son ellas mismas teoría del arte. De este modo, la filosofía del arte se convierte, en un buen número de ocasiones, en una metateoría, una teoría de la teoría. Por ello hay que ser muy cuidadosos en el tratamiento de la misma. Un científico puede predecir determinados comportamientos de los fenómenos que entran bajo su campo de estudio, pero el teórico del arte no cuenta con leyes que puedan predecir los comportamientos de los artistas ni explicar la evolución de la historia del arte detallando qué es lo que tiene éxito para convertir a una obra en bella o significante. Mas bien, la teoría del arte parece que tendría una función explicativa que implica un esfuerzo por organizar una ingente variedad de fenómenos para tratar de averiguar qué tienen en común y qué los convierte en eso especial que llamamos "arte".

V. ¿Es necesario definir el arte?

Nigel Warbuton afirma que una definición de arte tiene tres posibles usos: ayudarnos a decidir en los casos difíciles, explicar retrospectivamente por qué lo que se ha llamado arte es arte y decirnos a qué objetos del mundo merece la pena que les prestemos atención[47].

En todo caso, no cabe duda de que la definición de arte es compleja. De ahí que haya surgido la idea de que no es necesario definir el arte, uno de cuyos argumentos a favor es lo que Stecker llama "argumento inductivo"[48], que tiene dos versiones. Una sostiene que tal intento de definir el arte ha fallado, tal otro ha fallado también, luego el próximo intento probablemente fallará. La otra versión sostiene que las definiciones han fallado en tal área de la filosofía y en tal otra, luego probablemente fallarán en filosofía del arte. También existe el argumento, según este mismo autor, de la creencia de que el concepto mismo se ha fragmentado: no hay ya una única cosa que definir.

[45] Dino FORMAGGIO, *Arte*, Barcelona, Labor, 1976, p. 11.

[46] Noël CARROLL, "Historical Narratives and the Philosophy of Art" en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993) 314. Reimpreso en Nöel CARROLL, *Beyond Aesthetics*, p. 102.

[47] Cf. Nigel WARBURTON, *The Art question,* London and New York, Routledge, 2003, pp. 123-133.

[48] Robert STECKER, *Is it Reasonable to Attempt to Define Art?*, en Noël CARROLL (ed.), o.c., p. 54.

Uno de los defensores de esta falta de un único *deffiniendum* es Alan Goldman, para quien el mundo del arte está fragmentado en diversos círculos de artistas, de críticos, de audiencias, y según se va de círculo en círculo no se encuentra un núcleo común de acuerdo acerca de qué es arte, es decir, no hay acuerdo entre expertos (artistas y críticos), ni existe acuerdo en el uso ordinario del término, de modo que nuestro concepto de arte sería relativo a un círculo determinado[49]. David Novitz opina que clasificar objetos como obras de arte tiene poco o nada que ver con definir el arte[50]. De este modo, si la definición resulta ser irrelevante, pues nos basta con una clasificación, ¿para qué buscar una definición de arte?

Esta idea de que no es necesario definir el arte encuentra su defensor en William Kennick, en su célebre artículo de *1958 Does Traditional Aesthetics rest on a Mistake*?[51]. En él sostiene que la mayoría de la gente está competentemente cualificada para utilizar la palabra "arte", construyendo oraciones con sentido que contengan la palabra "arte" y pronunciándose sobre si algo es o no una obra de arte. De este modo, no sería necesaria una definición filosófica de arte, que sólo contribuiría a confundir la decisión de cualquiera respecto a si una obra es o no artística. La reflexión sobre el arte sólo adquiere sentido, en la línea de Wittgenstein, si analizamos el lenguaje sobre el arte, no qué sea el arte mismo, puesto que para el pensador de Cambridge, "en arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada"[52].

Ahora bien, el hecho es que clasificamos obras como arte. Ahí están los museos, las galerías, todo lo que el *Mundo del Arte* ha considerado "arte". Ahí están también las pretensiones de determinados individuos de ser "artistas". Y, en último lugar, aunque no menos importante, están las subvenciones económicas que las instituciones privadas y públicas conceden a los artistas y no a los individuos que no hacen arte. Está claro que hay una realidad más allá de las palabras, pues por un simple equívoco semántico no se manifiestan los que se consideran artistas, como ha sucedido recientemente en Estados Unidos ante el recorte de las subvenciones a las artes, de modo expeditivo en el estado de Arizona[53]. Por eso, entre otras cosas, es necesario determinar qué queremos decir cuando decimos "arte", pues, a pesar de lo que algunos sostengan, el arte no es sin más lo que el artista decide, porque esto no hace sino desplazar la cuestión a aquélla otra de quién decide quién es un artista.

49 Citado por Ibid., p. 55.

50 Cf. David NOVITZ, "Disputes about Art", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (1996) 153-163.

51 Cf. William KENNICK, "Does Traditional Aesthetics rest on a Mistake?", en *Mind* 67 (1958) 317-334.

52 Ludwig. WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen*, en *Werkausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, Band 8, p. 481: "In der Kunst ist es schwer etwas zu sagen, was so gut ist wie: nichts zu sagen".

53 Cf. "Some States Propose End to Arts Spending", en *The New York Times*, 20-Febrero-2003.

VI. Conclusiones

Como advierte Marcia Muelder Eaton[54], uno puede ser escéptico, pero como sostenía Hume, en la intimidad. Una vez que se ingresa en el "mundo real" hay que actuar como si se conociesen ciertas cosas, lo que significan ciertas palabras y conceptos. Hay decisiones políticas, educativas, económicas, sociales, culturales, etc., que requieren comprender cómo se usa el término "arte" y qué significa, pues según se entienda de un modo u otro habrá actividades que serán financiadas o no por el erario público, habrá objetos que se incluirán o no en los museos, habrá personajes y obras que se explicarán en las escuelas, y se dará valor monetario a unos objetos en detrimento de otros. Los expertos en estética tendrán que contribuir a dar una respuesta a estas cuestiones públicas y prácticas, tratando de definir qué es una "obra de arte", sin mantenerse al margen de las polémicas que provocan determinadas cosas que pretenden alcanzar tal estatuto.

Por otra parte, negar que el arte sea algo no es admisible. Puede dudarse acerca de la posibilidad de definirlo o discutirse acerca de qué tipo es la definición que más conviene a este fenómeno, pero es indudable que los miembros de todas las culturas han contado historias, dibujado, pintado, esculpido, cantado, bailado y representado acontecimientos, aun cuando estas actividades hayan estado ligadas a funciones sociales, rituales, mágicas o simplemente de preservación de su memoria histórica, y que las habilidades que se despliegan en la realización de estas actividades son socialmente respetadas y valoradas. Los antropólogos no ponen en duda que estas actividades (llámeseles Arte con mayúscula o como se quiera) están presentes en cualesquiera culturas. El hecho de que estén ahí, por doquier, habla de su ser, del hecho de que son y de que, si bien no responden a necesidades primarias del ser humano, sí van de la mano de estas necesidades primarias.

Además, recordando lo dicho por Stephen Davies, somos capaces de identificar obras de otras culturas como arte, aun sin participar de sus sistemas semióticos, de sus teorías (si es que existen tales), de sus sistemas de valores, es decir, con muy poco conocimiento del trasfondo específico de tal cultura[55]. El extraño a tal cultura quizá no pueda entender completamente las obras de arte cuando éstas tratan de significados culturalmente significativos, pero puede reconocer el carácter artístico de tales piezas y disfrutar de algunos aspectos de ellas, aun cuando algunos antropólogos sostengan que no existe arte no occidental, puesto que el concepto de arte es un concepto ligado a occidente, lo cual no implica que esas culturas no tengan conceptos paralelos propios. Podría decirse que esos artefactos de culturas extrañas a la nuestra se vuelven arte sólo en el caso de que sean asumidos por los occidentales en sus propias instituciones artísticas. En occidente, el arte se distingue de la

[54] Marcia Muelder Eaton, "A Sustainable Definition of 'Art'" en Nöel Carroll (ed.), o.c., pp. 141-142.

[55] Stephen Davies, o.c., pp. 199-200.

artesanía. Se afirma que el arte carece de utilidad, que el arte está destinado a la contemplación, fuera de todo interés social, que el artista debe ser indiferente a estas cuestiones "mundanas", que las obras de arte tienen un valor intrínseco que ha de ser preservado y respetado. Si aceptamos estas visiones, muchas sociedades no occidentales carecen, en efecto, del concepto de arte, dado que su aproximación y actitud son diferentes. En ellas, los artefactos o las representaciones se crean con miras a cumplir funciones sociales, es decir, nada se crea exclusivamente para la contemplación estética y, en algunos casos, las obras se desechan una vez que han cumplido el propósito para el que se crearon. Ahora bien, ¿es tan extraño esto a nuestra cultura occidental? Desde luego, muchas de las obras de las que hoy consideramos arte tuvieron esa función. Pensemos, por ejemplo, en las canciones de los esclavos que recolectaban algodón en los campos estadounidenses, las cuales tenían la finalidad de hacerles más llevadero el trabajo. El drama griego, por ejemplo, tenía como objetivo reforzar la unidad social y el orgullo cívico y relataba los mitos comunes en festivales. En la historia del arte culto occidental, muchas de las obras de arte indiscutidas tuvieron este origen específico.

Frente a esta idea del arte como algo intraducible entre culturas, Dewey sostiene que el arte es la mejor ventana a otra cultura, pues el arte es un lenguaje universal. En todo caso, no hay que reducir el concepto de arte a lo estético como algo esencial para que algo se convierta en arte. Puede ser que las prácticas artísticas cambien, de modo que el énfasis esté en la creación de propiedades artísticas condicionadas históricamente, dependientes de una teoría que tengan poco que ver con las propiedades estéticas tal como se han venido concibiendo tradicionalmente. Ahora bien, para Davies, las obras que carezcan de propiedades estéticas, o que adquieran su estatuto por otra razón que poseer propiedades estéticas, no serán identificadas como obras de arte por los extraños a tal cultura[56]. En su opinión, no puede haber una cultura que tenga una tradición de generar obras de arte todas las cuales sean no estéticas o sólo incidentalmente estéticas. Para él es históricamente necesaria una preocupación por lograr efectos estéticos en el desarrollo de las prácticas artísticas, aunque no sea lógicamente necesaria para que un objeto particular sea una obra de arte. Una idea muy semejante es expuesta por Marcia Muelder Eaton[57], para la que algo es arte, en principio, si me inclina a interpretarlo estéticamente, a entrar en relación estética con ello. Una aproximación institucional del tipo de la de Dickie no bastaría para dar cuenta del arte que se hace en sociedades que no tienen una estructura institucional que implique los papeles de artista y público, en relación con las prácticas del mundo del arte.

Davies va más lejos. Se pregunta si los atributos estéticos son esenciales a la valoración en cuanto coches de los Maserati, Lamborghini y Ferrari. Si es

[56] Ibid., p. 209.

[57] Marcia Muelder EATON, *Art and Nonart: Reflections on an Orange Crate and a Moose Call,* Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 1983; Marcia Muelder EATON, "A Sustainable Definition of Art", pp. 144 ss.

así, son obras de arte. Aceptar esto no es expandir indebidamente el concepto de arte, sino subrayar que la noción de arte siempre ha sido más amplia que la determinada estrechamente por la idea de Bellas Artes, bajo cuya influencia la noción occidental de arte se ha atrofiado. Reconocer el carácter artístico de estos vehículos "implica la reclamación de un terreno perdido, no expansión territorial"[58]. Eso nos da pie a la recuperación de terrenos perdidos a lo largo de la historia, una vez institucionalizadas las bellas artes.

Como hemos apuntado, en el mundo occidental, la noción de Bellas Artes no aparece hasta el siglo XVIII, junto con la idea del artista como genio más allá de las reglas de la artesanía y de las convenciones sociales. Nótese lo tardío de esta noción, que no se aplica sino retroactivamente a los artistas del pasado, que en muchos casos eran únicamente gente habilidosa, bien entrenada por medio del aprendizaje escolar y que no tenían la idea de dejar fluir su propia subjetividad. Al mismo tiempo, aparece la idea de que la actitud estética es un estado específico de contemplación desinteresada, y con todo ello aparecen los museos y el interés por las obras de períodos anteriores. Antes de esa época, los artistas en occidente eran siervos que trabajaban por encargo, creando un arte eminentemente funcional, cuya finalidad era ilustrar, instruir, deleitar, glorificar a Dios o a los mecenas, mejorar el contexto social o hacerlo más placentero. De este modo, con Davies, hay que aceptar que la noción de arte en occidente va más allá de los límites de las Bellas Artes, que sólo son una parte de un género más amplio. De este modo, podemos estar de acuerdo en que las sociedades no occidentales no comparten nuestro concepto de Bellas Artes, sin por ello aceptar que carezcan de arte (o su concepto equivalente). La cuestión crucial es si las culturas no occidentales autoconscientemente crean arte, aunque su práctica pudiera no estar institucionalizada hasta el punto en que lo está la nuestra.

El hecho de que estas culturas puedan carecer de un término único que traduzca nuestro "arte" no es óbice, pues ya en el mundo griego o en el latino, como vimos, *τέχνη* y *ars*, respectivamente, hacían referencia a las artes y a la artesanía, principalmente a un conjunto de reglas, y no negamos que haya arte griego. Por eso, podemos concluir que las formas emergentes de arte están recuperando ese terreno perdido que la institucionalización ha robado al arte, al *ars.* No se trata, pues, de una expansión gratuita del concepto, sino de una vuelta a la extensión originaria del mismo, aun cuando ésta haya cambiado en virtud de la nueva intensión del concepto de arte, que es lo verdaderamente difícil de determinar.

Concluyamos, pues. Si hay algo así como una teoría del arte debemos poder distinguir el arte del no-arte. Supongamos que el platonismo en el arte es falso. No hay forma esencial o idea universal de la que participen las cosas que llamamos obras de arte, de ahí que la distinción entre arte y no-arte no sea una reflexión sobre una realidad independiente de nuestro pensar acerca

[58] Cf. Stephen Davies, o.c., p. 208.

del arte, y las palabras arte y no-arte no sean sustitutos o signos de algo que las preexista. Aceptar esto, sin embargo, no supone que tengamos que abandonar la distinción, sino que no podemos interpretarla descriptivamente, pero nada nos impide interpretarla en términos recomendativos. Es decir, aplicar la distinción entre arte y no-arte no señala un *descubrimiento,* sino una *recomendación "normativa"*. Pensar de este modo resolvería la ambigüedad del término "obra de arte".

"Obra de arte", dado el modo en que es usada esta expresión, es una etiqueta descriptiva y evaluativa y nunca una clasificación neutral. Distinguir el arte del no-arte, o el kitsch del arte propio, no implica un intento de desvelar una diferencia metafísica, ni que la distinción pueda aplicarse arbitrariamente del modo que elijamos. Lo que necesitamos son fundamentos para identificar el arte propiamente, es decir, recomendaciones normativas. Ello sugiere una aproximación alternativa a la estética y la teoría del arte, que en lugar de esforzarse en la neutralidad filosófica o sociológica, busque expresamente formular una concepción razonada del "arte propio", una concepción que pueda aplicarse al juzgar los objetos y actividades que reclaman el estatuto de arte. En lugar de buscar una definición de arte en términos de propiedades necesarias y suficientes, o buscar determinar su función social, captamos los valores que la música, la poesía o la pintura contienen y qué valor tiene esta forma de personificación. Esta es la propuesta de G. Graham[59]. La misma idea está en varios autores modernos, como Roger Scruton, para quien "la filosofía aspira al descubrimiento del valor. La única explicación filosófica interesante de la experiencia estética es la explicación que muestra su importancia"[60]. Tal acercamiento no es nuevo. La mayoría de los filósofos modernos han tratado la estética como una rama de la ontología y la filosofía de la mente, principalmente por influjo de Kant. Pero la tradición griega establecida por Platón y Aristóteles era más evaluativa que metafísica. Monroe C. Beardsley lo afirma[61]. Este acercamiento normativo también está en las *Reflexiones sobre la poesía* de Baumgarten, de 1735, obra a la que debemos el término "estética". Su preocupación no es descubrir la esencia de la poesía, sino, como Aristóteles, establecer los principios de la buena poesía, teniendo en mente el modelo de la lógica. Las fórmulas lógicas no destilan la esencia metafísica del pensamiento, sino que establecen reglas para lo que es pensar de manera válida. De modo similar, las reflexiones de Baumgarten, hechas sobre su lectura de Horacio, tienen la intención de proporcionar un concepto de poesía "verdadera" o propia, a la luz de la cual podamos juzgar cualquier problema presentado a nuestra consideración. Una filosofía normativa del arte es desarrollada a un nivel más sofisticado por G.W.F. Hegel, cuya teoría del arte es a lo que se refiere en *La ciencia de la Lógica* como una "determina-

59 Gordon GRAHAM, o.c., p. 200.

60 Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Architecture,* London, Methuen, 1979, p. 3.

61 Monroe C. BEARDSLEY, *Aesthetics: From Classical Greece to the Present,* Alabama, University of Alabama Press, 1975, pp. 48-49.

ción". Una determinación no es una definición, porque una definición excluye posibles ejemplos al delimitar el objeto al comienzo. Una determinación es una teoría, un marco de explicación universal, que debe demostrar su propio poder explicativo por medio de sus diferencias y su instanciación. De este modo, proponemos elaborar una nueva *Poética* que nos ayude, con su conjunto de preceptos, a diferenciar el arte de aquello que, aunque aparente serlo, no lo es en realidad.